

Dorota Bielec



## Autobiografizm a czeska proza drugiej połowy XX wieku

Od pewnego już czasu w literaturze nasila się zjawisko zwane autobiografizmem. Nie jest to zjawisko nowe, jego początki sięgają średniowiecznych *Wyznań* św. Augustyna, następnie w każdym okresie rozwoju literatury można spotkać się z tekstami o takim charakterze. W ostatnich jednak dziesięcioleciach pojawia się coraz więcej utworów, które można zaliczyć do omawianego nurtu. Rosnąca fala tekstów autobiograficznych jest wyzwaniem dla badaczy literatury, którzy od wielu już lat próbują uporządkować różnorakie kwestie związane z obecnością strategii autobiograficznej w literaturze pięknej.

W latach trzydziestych ubiegłego wieku teoretycy z kręgu praskiej szkoły strukturalnej postawili pytanie o autentyczny wpływ autora na tworzone przez niego dzieło, odrzucając jednocześnie uproszczony, dziewiętnastowieczny biografizm, który postulował interpretację utworów literackich poprzez biografię autora. Jan Mukařovský (jeden z najwybitniejszych czeskich strukturalistów) doszedł do wniosku, że autor, w większości przypadków nieświadomie, jest obecny w każdym swoim utworze, co więcej, w niektórych przypadkach kształtuje swoje życie tak, by stało się ono materiałem kolejnych książek<sup>1</sup>. Pogląd Mukařovskiego nie jest odosobniony, np. Georges Gusdorf w swoim artykule o warunkach i ograniczeniach autobiografii pisze:

Powieściopisarz François Mauriac odwołuje się do intuicji dobrze znanej wielu pisarzom, gdy pisze: „Sądzę, że nie ma wielkiego dzieła powieściowego, które nie byłoby zbeletryzowanym życiem wewnętrznym”. Każda powieść jest autobiografią z użyciem postaci pośredniczących<sup>2</sup>.

Z drugiej zaś strony mamy do czynienia z sytuacją, w której twórca w sposób świadomy i jak najbardziej bezpośredni przekazuje odbiorcy opowieść o własnym życiu:

---

<sup>1</sup> O obecności autora w tworzonych przez niego dziełach pisał Mukařovský w dwu szkicach: *Osobnost v umění* oraz *Individuum a literární vývoj*, oba zamieszczone w: J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, uspořádal K. Chvatík, Praha 1971.

<sup>2</sup> G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. J. Barszczyński, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 276.

Mielibyśmy więc dwie wersje albo dwa poziomy autobiografii, z jednej strony wyznanie w sensie właściwym, z drugiej całe dzieło artysty, który sięga po tę samą materię w całkowitej swobodzie i pod ochroną incognito<sup>3</sup>.

Podział przeprowadzony przez Gusdorfa zarysowuje najbardziej ogólną ramę gatunku. Po dokonaniu głębszej analizy okazuje się jednak, że wewnątrz owych dwóch poziomów dyskursu autobiograficznego następują dalsze podziały. Spróbujmy w związku z tym przyrzeć się pierwszej z zaproponowanych wersji, dotyczącej sytuacji, w której nadawca zawiera z odbiorcą tzw. pakt autobiograficzny<sup>4</sup>, polegający na utożsamieniu nazwiska autora z nazwiskiem bohatera lub narratora; do tego typu literatury można zaliczyć autobiografię lub dziennik intymny. Podstawowym warunkiem dotrzymywania paktu autobiograficznego jest według Lejeune'a całkowita zgodność z rzeczywistością.

Nazwisko bohatera = nazwisko autora. Fakt ten wyklucza możliwość fikcji. Nawet jeśli z historycznego punktu widzenia opowieść jest kompletnie fałszywa, to zostanie uznana za kłamstwo (które jest kategorią „autobiograficzną”), a nie zmyślenie<sup>5</sup>.

To kateryczne stwierdzenie Lejeune'a można jednak zakwestionować: niekiedy autor, pomimo utożsamienia z narratorem lub bohaterem, sięga po strategię mistyfikacji; wydarzenia, w których uczestniczy bohater, są fikcyjne<sup>6</sup>.

We współczesnej czeskiej prozie autobiograficznej najbardziej jaskrawym przykładem tego typu postępowania jest proza Bohumila Hrabala. Autor występuje w swoich powieściach bądź jako narrator (*Zbyt głośna samotność*), bądź jako bohater (*Wesela w domu*, *Przerwy w zabudowie*, *Vita nuova*), to utożsamienie nie oznacza jednak rezygnacji z fikcji i innych chwytów czysto literackich. Hrabal, w celu wykreowania własnej osoby, miesza fikcję z rzeczywistością, wyolbrzymia pewne wydarzenia. Jednocześnie można by znaleźć przykłady broniące tezy Lejeune'a, wśród których wymienić należy *Přítelkyně z domu smutku* Evy Kantůrkové lub dziennik Ludvíka Vaculíka pt. *Český snář*. Utwory te pretendują do miana tekstów całkowicie zgodnych z realiami pozaliterackimi, ale nawet w nich autorzy dokonują selekcji opisywanych zdarzeń, poddają materiał literackiej obróbce, co powoduje swego rodzaju rozejście się z rzeczywistością. Prezentowane w autobiografii wydarzenia już przez sam fakt, że stają się integralną częścią dzieła literackiego, przestają się w twór o charakterze artystycznym<sup>7</sup>. Korzystanie z fikcji w przypadku utworów autobiograficznych jest przez niektórych krytyków wręcz postulowane jako czynnik pozwalający odróżnić autobiografię od biografii<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Termin Philippe'a Lejeune'a z artykułu o takim właśnie tytule, Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5, s. 31–49.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>6</sup> Por. J. Starobinski, *Styl autobiografii*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 308.

<sup>7</sup> Por. L.A. Renza, *Styl autobiografii*, przeł. M. Orkan-Lęcki, ibidem, s. 280.

<sup>8</sup> Zob. np. J. Sturrock, *Nowy wzorzec autobiografii*, przeł. G. Cendrowska, ibidem, s. 339.

Podsumowując te rozważania, wypadałoby się przychylić do twierdzenia Michała Głowińskiego,

że dychotomiczny podział na prozę narracyjną operującą fikcją i prozę dokumentarną nie ma uzasadnienia w materii tekstowej i nie odpowiada rzeczywistości skomplikowaniu faktów literackich, bo w narracjach fikcyjnych mogą występować elementy faktograficzne, w narracjach faktograficznych zaś – elementy fikcji<sup>9</sup>.

Teza ta może zostać w pełni odniesiona do prozy autobiograficznej, gdyż w jej obrębie możemy napotkać również pierwszą z wymienionych sytuacji, gdy do prozy fikcjonalnej wplatają się wątki autentyczne. Dzieje się tak wtedy, gdy autor proponuje czytelnikowi kod charakterystyczny dla powieści. Twórca zastrzega sobie w ten sposób prawo do fikcji, a odbiorca zostaje odesłany do informacji pozatekstowych. W tekście właściwym pisarz może dyskretnie zaznaczyć podobieństwo do własnej biografii. Zasugerowanie tego typu odniesienia stanowi dla czytelnika bodziec do sięgnięcia, w minimalnym nawet stopniu, do pozatekstowej wiedzy o autorze. W przypadku prozy czeskiego pisarza Karela Pecki już nawet krótka notatka na obwolucie książki pozwala do pewnego stopnia zidentyfikować bohatera z autorem – akcja jego powieści, takich jak np. *Motáky nezvěstnému*, *Horečka*, *Štěpení* rozgrywa się w więzieniu lub obozie pracy i jest to czytelne odniesienie do biografii autora, gdyż sam Pecka spędził w tego rodzaju instytucjach wiele lat życia.

Nie zawsze jednak sytuacja jest tak wyrazista, często bowiem odbiorca nie posiada wiedzy o pewnych wydarzeniach z biografii pisarza. W takim przypadku utwór może być odebrany jako autobiograficzny tylko przez wąski krąg odbiorców związanych z autorem, przez szeroką rzeszę czytelników będzie zaś traktowany jako opowieść fikcyjna. Z dotychczasowych rozważań widać, na jakie trudności napotykają wszelkie próby klasyfikowania literatury autobiograficznej, których kryterium byłaby obecność fikcji, podstawowej przecież kategorii prozy artystycznej. Można więc zaryzykować twierdzenie, że właśnie niemożność przeprowadzenia takiego podziału jest najbardziej charakterystycznym wyznacznikiem omawianego gatunku.

Zajmijmy się teraz równie znaczącym dla prozy autobiograficznej zjawiskiem skomplikowanych odniesień pomiędzy autorem, narratorem i bohaterem. Najprostsza sytuacja występuje wtedy, gdy autor zawiera z odbiorcą pakt powieściowy. Narrator pełni wtedy funkcję wszytkowiedzącego i wszechobecnego opowiadacza, stojącego na uboczu opisywanych wydarzeń, a fikcyjnego bohatera można utożsamić, w bardzo ograniczonym jednak stopniu, z autorem. Dużo więcej możliwości ma pisarz, który wybiera dla swojego utworu kod autobiograficzny. Rozważmy to na podstawie kilku przykładów. Ludvík Vaculík, który wybrał dla swojego tekstu *Český snář* formę dziennika intymnego, założył całkowite utoż-

<sup>9</sup> M. Głowiński, *Dokument jako powieść*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 198–199.

samienie autora z narratorem i głównym bohaterem utworu. Poprzez jego opinie czytelnik poznaje innych bohaterów, narzuca mu on własny sposób widzenia opisywanych zdarzeń. Jego osobowość, dokonywane przez niego wybory, jego hierarchia wartości i zmysł etyczny, jego pamięć, gust i zainteresowania stanowią oś organizującą tekst. W całym utworze nie znajdujemy ani jednego momentu, który stanowiłby dla odbiorcy sygnał do powzięcia podejrzeń, że utożsamienie autora z bohaterem nie jest całkowite. Z opowiadaniem w pierwszej osobie mamy również do czynienia w utworze *Přítelkyně z domu smutku* Evy Kantůrkovej. W tym przypadku można również założyć utożsamienie narratora z autorką, która jednak bierze na siebie rolę biernego obserwatora wydarzeń. Jako główne bohaterki jawią się tu raczej opisywane przez Kantůrkovą kobiety, jej współmieszkanki z więziennej celi. Mimo iż narracja w powieści jest pierwszoosobowa (jej funkcja, w sposób przez autorkę zamierzony, ograniczona została do „zewnątrznej” relacji ze zdarzeń, których narratorka była świadkiem), to jednak zmierza w stronę maksymalnego obiektywizmu.

Z zupełnie innym typem narracji spotykamy się w autobiograficznej trylogii Bohumila Hrabala *Wesela w domu*, *Vita nuova*, *Przerwy w zabudowie*. Narratorką powieści jest żona autora, osoba mu najbliższa, co tłumaczyć może dokładną znajomość najdrobniejszych nawet szczegółów z życia pisarza. Sam Hrabal wykreował się w omawianych utworach na głównego bohatera. Oddając rolę narratorki żonie, chciał zapewne stworzyć wrażenie obiektywnego spojrzenia na samego siebie. Było to oczywiście możliwe tylko do pewnego stopnia, nikt bowiem nie jest w stanie uwolnić się całkowicie od własnego obrazu samego siebie, stąd też można stwierdzić, że narrator u Hrabala jest właściwie nim samym. Identyfikacji autora z narratorem nie można jednak nigdy określić zupełnie jednoznacznie. Narrator przybiera bowiem różne pozy, niekiedy jest bardziej zbliżony do rzeczywistości, czasem odchodzi ku fikcji; oscyluje między dwoma światami – rzeczywistym i powieściowym.

Związki między autorem, narratorem i bohaterem w przypadku opisywania autentycznych wydarzeń niosą też ze sobą nowe role odbiorcze. Pojawiają się zatem odbiorcy, którzy są zarazem współuczestnikami zdarzeń, koresponduje to ze wspomnianą wcześniej możliwością różnic w sposobie odbioru danego tekstu ze względu na stopień znajomości opisywanych w nim faktów. Ich obecność w utworach literackich powoduje hierarchizację odbiorców: począwszy od tych najbliższych autorowi, znających dokładnie rzeczywiste wydarzenia, poprzez tych, którzy byli owych wydarzeń świadkami aż po tych, którzy o wszystkim dowiadują się dopiero z tekstu literackiego. Ci ostatni skazani są na przyjmowanie takiej wersji zdarzeń, jaką zaprezentował autor, nie mają możliwości skonfrontowania jej z własnymi odczuciami.

Kolejnym, niezmiernie ważnym dla nurtu literatury autobiograficznej problemem jest postawa samego autora wobec opisywanych przez niego wydarzeń. Małgorzata Czermińska w artykule *Postawa autobiograficzna* zakłada istnienie dwu zasadniczych postaw autora:

ekstrawertywnej, gdzie przez pryzmat doświadczeń „ja” oglądamy świat i intrawertywnej, gdzie świat jest tylko źródłem impulsów do przeżyć rozgrywających się wewnątrz „ja”<sup>10</sup>.

Te dwie postawy autorów można połączyć z realizowaną przez nich formą autobiografii. Pierwsza z nich łączy się z klasyczną autobiografią, w której twórce cechuje pewien dystans czasowy wobec opisywanych faktów i przyjmuje on na siebie rolę świadka; przykładem mogą być tutaj *Prítelkyně z domu smutku* Kantůrkovej. Taka forma autobiografii jest bliska literaturze faktu lub reportażowi, na plan dalszy schodzą w niej odczucia samego autora, nacisk położony jest na wydarzenia, w których uczestniczył. Dla postawy intrawertywnej zaś najbardziej charakterystyczną formą jest dziennik intymny, w którym pisarz każdego dnia, na bieżąco, zapisuje ważniejsze fakty, a właściwie nie same fakty, ale własne przemyślenia ich dotyczące. Przy takiej postawie najważniejsza staje się odpowiedź na pytanie: jaki jest autor, a nie w czym uczestniczył. Obie postawy wyrażone są w monologu pierwszoosobowym, ale w obu wypadkach ma on nieco inne znaczenie.

W wypadku ujęć najbardziej egotystycznych „ja” intymistyczne upodabnia się do „ja” lirycznego. Jest to monolog niezależny od czegokolwiek poza mówiącym. Natomiast wypowiedź pamiętnikarza – świadka przypomina raczej monolog postaci dramatu, nieuchronnie uwikłanych w przebieg wydarzeń zewnętrznych<sup>11</sup>.

Takie ukształtowanie wypowiedzi niesie za sobą dalej idące konsekwencje, w ślad za monologiem bliskim wypowiedzi „ja” lirycznego pojawia się bowiem przestrzeń, w której nadawca się porusza. Jest to obszar jego wnętrza, tutaj poszukuje odczuć, wrażeń, sięga niekiedy do zasobów pamięci, stara się odkryć samego siebie. Dla drugiego typu wypowiedzi ważniejsza jest przestrzeń zewnętrzna, to wszystko, co ją otacza. Jeżeli autor ukazuje siebie, to z reguły w tle znaczących wydarzeń, traktując siebie jako świadka, który ma obowiązek przekazać je potomności.

Z zagadnieniem postawy autora wobec opisywanych wydarzeń łączy się kategoria obiektywności. Każdy pisarz w zgodzie z własnymi zasadami moralnymi dąży, pisząc historię swojego życia, do maksymalnie obiektywnego spojrzenia na siebie i przypadki swojego losu. Jednak wydarzenia prezentowane w tekście autobiograficznym ułożone są w spójny i logiczny ciąg, ponieważ nałożona zostaje na nie świadomość autora, oglądającego je z pewnej perspektywy czasowej, wskutek czego zostają one uporządkowane i usystematyzowane. Innymi słowy, chodzi o to, że autor, przedstawiając kolejne swojego losu, ukazuje je jako logiczny ciąg wydarzeń, które konsekwentnie z siebie wynikają, gdy tymczasem ta przyczynowo-skutkowa logika bywa w realnym życiu bardzo często zachwiana. Dodatkowo, opisując te wydarzenia z perspektywy minionego czasu i znając ich finał, twórca patrzy na nie inaczej niż w chwili, kiedy się one faktycznie rozgrywały. Trudno też zapewne uwolnić mu się od wizji samego siebie; nawet jeżeli stara się obiektyw-

<sup>10</sup> M. Czermińska, *Postawa autobiograficzna*, [w:] *Studia o narracji*, op. cit., s. 229.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 230.

nie opowiedzieć swoją historię, zawsze w jego podświadomości pozostaje pewien margines, nad którym nie jest w stanie zapanować. Gdyby jednak chciał ograniczyć się jedynie do suchej relacji, autobiografia zamieniłaby się w parodię samej siebie lub przybrałaby postać tekstu o charakterze wyłącznie dokumentarnym, tracąc swoje walory estetyczne. Tak więc autobiografia nie może być całkowicie obiektywna, nie jest ona bowiem dziełem o charakterze wyłącznie dokumentarnym. Ma spełniać także funkcje estetyczne, nie można jej zatem rozpatrywać wyłącznie w kategoriach prawdy czy fałszu, jej funkcja literacka jest ważniejsza od funkcji historycznej.

Ta krótka próba ukazania najważniejszych teoretycznych wyznaczników prozy autobiograficznej pozwala stwierdzić, że autobiografia nie poddaje się łatwo próbom klasyfikacji gatunkowej, a rozpatrując charakterystyczne dla niej elementy, należy ją umieszczać w szerszym, kulturowym kontekście. Jego istotnym elementem są rozważania na temat estetycznych i poznawczych wartości prozy autobiograficznej prowadzone przez krytyków literatury. Teksty autobiograficzne nie są bowiem przyjmowane przez krytykę jednoznacznie.

Krytycznoliterackie reakcje na ów przybór fali autobiografizmu wahają się od najgłębszej niechęci do entuzjazmu. W wypowiedziach niechętnych dostrzega się np. zagrożenie subiektywizmem, miałością, infantylizmem, obojętnością wobec życia społecznego<sup>12</sup>.

Tak nastawieni krytycy odrzucają całkowicie dzieła, których autorzy ukierunkowani są na penetrację własnego wnętrza, nie niesie to, według nich, żadnych nowych wartości, jest tylko kolejną próbą obnażenia się przed czytelnikami, niepotrzebną odmianą liryki osobistej pisanej prozą. Uznają oni jedynie utwory, w których twórca występuje jako kronikarz własnej epoki; takie utwory mają wartość dokumentarną dla historyka lub socjologa, są tekstami o charakterze utylitarnym. Zupełnie przeciwstawne podejście do tego problemu reprezentują krytycy, którzy uważają autobiografię za drogę do poszerzenia wiedzy o człowieku, o jego najintymniejszych przeżyciach i rozterkach. Założenie takie niesie z sobą odczytywanie dzienników intymnych jako zapisu stanu świadomości, wiwisekcji dokonywanej na oczach odbiorcy. Próba przekazania prawdy o człowieku staje się wtedy wartością samą w sobie. Autobiografia jako nowa wartość kulturowa pojawiać się może tylko w takich układach społecznych, w których istnieje świadomość oryginalności indywidualnej egzystencji, świadomość samego siebie w oderwaniu od społeczności. Życie prywatne jednostki staje się wtedy częścią dziejów ludzkości i jako takie godne jest dokładnego poznania.

Pozytywna ocena literatury autobiograficznej wydaje się być zgodna z reakcjami czytelników, których nie są w stanie odstraszyć pełne potępienia głosy części krytyki.

Zainteresowanie autobiografizmem okazuje się częścią ogromnej poczytności tzw. literatury faktu, egzystującej na pograniczu powieści. Książkowe wydania reportaży, zbeletry-

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 224.

zowane biografie, relacje z podróży, pamiętniki, nawet dokumenty, którym nie przydano literackiej oprawy – to książki, które zawsze znajdą nabywcę w księgarni i czytelnika w bibliotece<sup>13</sup>.

W chwili obecnej daje się zauważyć nasilone zainteresowanie faktami z cudzego życia; nabywców znajdują nie tylko plotkarskie czasopisma prezentujące fakty z życia znanych osób, ale i autobiograficzne książki pisane przez „gwiazdy” większego i mniejszego formatu, wywiady rzeki itp. Na rynku księgarskim spotkać można także wydawane własnym sumptem opowieści rodzinne, a zatem zainteresowanie autobiografią ze strony odbiorców koresponduje z nowym zjawiskiem społecznym – chęcią zaprezentowania siebie i swojego życia szerszej publiczności, ze swego rodzaju ekshibicjonizmem. Można powiedzieć nawet więcej, obyczaje czytelnicze ukształtowane są dzisiaj w taki sposób, że odbiorca doszukuje się biografii autora nawet w utworach, które w założeniu autobiografią nie są.

Rodzi się więc pytanie, skąd bierze się tak ogromne zainteresowanie literaturą autobiograficzną? Niewątpliwie wielu czytelników, zgodnie z opinią krytyków niechętnych autobiografii, sięga po ten typ książki, aby znaleźć w niej atmosferę epoki, w której żył autor, traktując autobiografię jako rodzaj dokumentu, kronikarskiego zapisu. Dla czytelników, którzy są jednocześnie współuczestnikami opisywanych w autobiografii wydarzeń, bodźcem do jej lektury może być chęć poczucia się przez pewien czas bohaterami autobiograficznej opowieści, ciekawość, jak jej twórca widział ich rolę w danym zdarzeniu lub jaka jest jego opinia, jego wersja rozgrywających się przypadków. Najbardziej zagadkowe jest zainteresowanie literaturą autobiograficzną tej części odbiorców, którzy z opisywanymi wydarzeniami nie mają nic wspólnego, a lekturę dziennika lub pamiętnika traktują jako cel sam w sobie. Co skłania ich do tego, żeby czytać taką właśnie literaturę? Być może głód autentyzmu u czytelnika, który przez wiele lat karmiony był zmyślnymi opowieściami, może znudzenie eksperymentami przeprowadzanymi na formie powieściowej. Odpowiedzią może być również zainteresowanie cudzym życiem, chęć skonfrontowania go z własnym lub potrzeba nawiązania bliższego kontaktu z nadawcą utworu zamiast nieustannego wysłuchiwanie głosów anonimowych. Charakterystyczny jest również fakt, że czytelnik, mając do wyboru biografię i autobiografię danej osoby, sięgnie raczej po tę drugą spodziewając się,

że autobiografia będzie mniej naszpikowana danymi, bardziej intymna, bardziej refleksyjna, być może nie tak jednostronnie retrospektywna jak „ta sama” opowieść o życiu (tzn. opowieść o życiu tej samej osoby) relacjonowana „z zewnątrz”<sup>14</sup>.

Wydaje się, że nie ma jednoznacznej odpowiedzi na postawione wcześniej pytania, zależy ona od indywidualnych potrzeb każdego odbiorcy. Faktem niezaprzeczalnym i zupełnie jednoznacznym jest tylko to, że literatura autobiograficzna cieszy się niezmiennie ogromną popytnością wśród czytelników.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> J. Sturrock, *Nowy wzorzec...*, op. cit., s. 337.

Równie chętnie, jak odbiorcy po literaturę autobiograficzną, sięgają sami autorzy po wątki autobiograficzne. Co powoduje, że ludzie tak chętnie piszą o sobie? Na dodatek piszą o sobie ze świadomością, że nie robią tego wyłącznie dla siebie. Autor, wybierając tak intymną formę wypowiedzi, jaką jest dziennik, ma cały czas na uwadze potencjalnego odbiorcę, z którym stara się nierzadko utrzymać bezpośrednią łączność lub też ze względu na którego modyfikuje swój tekst. Dzieje się tak np. u Ludvíka Vaculíka w jego dzienniku, gdzie pisarz wyraźnie zaznacza poprawki dokonane w rok po napisaniu go, i tak pod datą: Piątek, 23 lutego 1979 znajdujemy notatkę:

Z niechęcią dodaję wykreślone wersy o Trinkewitzu (jest luty 1980) ponieważ, czytając następne notatki doszedłem do tego, że mówię o tym potem z Trinkewitzem na ulicy<sup>15</sup>.

Mimo jednak wyraźnej świadomości tego, że tekst w dziennikach będzie czytany przez wielu odbiorców, mam wrażenie, że w przypadku prozy intymnej, która ma służyć głównie rozliczeniu się autora z samym sobą, liczenie się z czytelnikiem jest pewnego rodzaju mistyfikacją.

Wróćmy jednak do postawionego wcześniej pytania. Dlaczego ludzie piszą o sobie? Znamienny jest fakt, że autobiografia zyskała sobie tak wielką popularność w wieku XX, wieku wielkich wojen, niepokoїв, wieku nowego spojrzenia na człowieka i sens jego istnienia, wieku bez wyraźnie określonych norm, które rządzą światem. Czy nie jest tak, że człowiek współczesny, dręczony niepokojem, próbuje wyjaśnić tajemnicę swojej osobowości i swojego miejsca w rzeczywistości? Na pozór wydawać by się mogło, że podstawowym czynnikiem skłaniającym pisarzy do tworzenia własnej biografii jest pycha, poczucie własnej wyższości, uznanie się za kogoś wybitnego, godnego ludzkiej pamięci. Moim zdaniem jednak na plan pierwszy wysuwa się w tym wypadku chęć poznania własnego wnętrza, całkowitego odkrycia się przed samym sobą, a w konsekwencji przed czytelnikiem, opowiedzenia własnej historii. Prowadzenie dziennika lub pisanie o swoim życiu z pewnej perspektywy czasowej pozwala spojrzeć na nie z dystansu, jest rodzajem spowiedzi, ale spowiedzi z całego życia.

Autobiografia jest jednym ze środków wiodących do poznania siebie samego dzięki odtworzeniu i odczytaniu całości życia. Rachunek sumienia ograniczony do obecnego momentu da mi jedynie fragmentaryczny wgląd w mój byt, nie dając gwarancji trwania. Opowiadając moją historię, wybieram najdłuższą drogę, ale droga ta przebiegając przez moje życie, prowadzi mnie tym pewniej do siebie samego<sup>16</sup>.

Po co jednak tak nieustępliwie i z takim wysiłkiem poznawać samego siebie? Myślę, że odpowiedź może tkwić w hipotetycznym założeniu, że w nas samych, w naszych życiowych przypadkach kryje się uniwersalny klucz do wszystkich wydarzeń. Jeżeli człowiekowi przeprowadzającemu poszukiwania uda się go odkryć,

---

<sup>15</sup> L. Vaculík, *Český snář*, Brno 1990, s. 67 (przekład autorki).

<sup>16</sup> G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia...*, op. cit., s. 269.



to wszystko stanie się proste. Udostępniając swoją spowiedź czytelnikowi, autor liczy zapewne na to, że może to właśnie jemu uda się odnaleźć to, czego nie potrafił znaleźć sam.

Bywają jednak sytuacje, w których poznawanie samego siebie poprzez pisanie autobiografii schodzi na plan dalszy. Bywa tak wtedy, gdy autobiografia powstaje po przełomowych wydarzeniach w dziejach ludzkości lub danego narodu. Wtedy właśnie twórcy odchodzą od fikcji w kierunku opisywania autentycznych wydarzeń. W Polsce np. taka sytuacja miała miejsce chociażby po drugiej wojnie światowej, kiedy to pojawiło się wiele utworów rezygnujących z fikcji. Wynikało to z trudności ze zmierzeniem się z wojenną rzeczywistością, która przerosła wszelkie wyobrażenia o realnym świecie i możliwości tradycyjnych sposobów jego opisu. W przypadku literatury czeskiej fala autobiografii także pojawiła się po zakończeniu drugiej wojny światowej, potem po roku 1948 w związku ze zmianą sytuacji politycznej (część z tych tekstów mogła ukazać się dopiero w roku 1968 lub później, np. powieści Karela Pecki, czy obozowe wspomnienia Jiřego Muchy *Studené slunce*), a nasiliła się po roku 1968, kiedy to po wkroczeniu wojsk radzieckich do Czechosłowacji, w okresie tzw. husakowskiej normalizacji, rzeczywistość w pewnym sensie przerosła literaturę, a pisarze uciekli się do motywów autobiograficznych, próbując się w tej nowej rzeczywistości odnaleźć. Uznali oni, że nadszedł czas, kiedy odbiorcę bardziej będzie interesować ich prywatne życie niż fikcyjne narracje. Postawa taka wydaje się o tyle uzasadniona, że sytuacja niektórych pisarzy w tym czasie była tak absurda, że ich losów nie trzeba już było ubarwiać, nie warto było nic do nich dodawać. W takich właśnie czasach w literaturze na plan pierwszy wysuwa się próba udokumentowania nienormalnej rzeczywistości i miejsca, jakie zajmuje w niej jednostka. Tego rodzaju postawa jest szczególnie widoczna w tekstach Kantůrkovej i Vaculíka. Autorka powieści *Přítelkyně z domu smutku* usiłuje poprzez jakże znaczące epizody ze swojego życia ukazać sytuację, w której pisarka zamiast tworzyć, odsiaduje z powodu swoich przekonań politycznych, odmiennych od obowiązujących, wyrok w więzieniu i jedyne, co jej pozostało, to czytanie książek z więziennej biblioteki. Vaculík natomiast, w utworze *Český snář*, opisuje sytuację pisarza, który ma świadomość, że wszystko, co napisze, skazane jest na leżenie w szufladzie lub na bardzo wąski krąg odbiorców – przyjaciół; sytuację twórcy bez publiczności, który jednak nie poddaje się presji politycznej i tworzy własne, niezależne wydawnictwo, służące rozpowszechnianiu oficjalnie zakazanych dzieł.

Najważniejszym nośnikiem wartości estetycznych w autobiografii jest samo życie autora, które niekiedy układa się jak świetnie wymyślona powieść, tragedia czy komedia. Niektóre epizody z powieści Kantůrkovej żywo przypominają sceny z komedii absurdu, jak np. scena z uwięzioną pół Cyganką, pół Węgierką, która, zupełnie nie znając czeskiego, nie wie za co i na ile lat została właściwie skazana, lub też scena z mężem pisarki, który przyszedł na wzgórze nieopodal więzienia i zostawił tam bukiet kwiatów, na który Kantůrková mogła spoglądać przez wiele dni z okna swojej celi; epizod, który mógłby z powodzeniem zostać wykorzystany

w jakimś melodramacie. Prócz faktów z życia, które nadają autobiografii literacki charakter, ważna jest również postawa autora, jego chęć stworzenia dzieła posiadającego wartość artystyczną. To właśnie dla niego pozostaje margines poza opisywanymi wydarzeniami, jego komentarze, refleksje, wynurzenia o charakterze intelektualnym wprowadzają do tworzonego dzieła specyficzną atmosferę, potrafią najbliższy nawet epizod przekształcić w wielkie wydarzenie. Na przykład w tekście Vaculíka pod datą: Niedziela, 11 marca 1979 znajdujemy zapis:

Dzisiaj, wczoraj i przed tygodniem ściągnąłem sobie tutaj ogromne zwały gałęzi z drzew i krzewów, stoję pośród nich z siekierą, jak w obozie, rąbuję je sobie wygodnie na wysokim pniaku, stos polan rośnie a drobne śmieci dokładam do ognia. Po długiej porządnej zimie jest to dla mnie doskonałe<sup>17</sup>.

Na tym mógłby się zakończyć opis zupełnie zwykłej, codziennej czynności, jaką jest rąbanie drewna, ale autor na tym nie poprzestał i napisał dalej:

Taka praca uwalnia myśli, które nie mają żadnego celu. Myślę, że są takie zarodki myśli, które, jeżeli długo nie przyjdzie na nie kolej, usychają i jak łupież wytrząsają się z głowy, nie wpływając na pozostałe myśli, poglądy czy postępowanie człowieka. Wszystko potem wydaje się dokładnie przemyślane, wszystko jest logiczne i poprawne i wszystko zmierza rozważnie do głupiego końca, dlatego że niektórych myśli wcale nie było<sup>18</sup>.

I tak Vaculík z prozaicznej czynności uczynił podstawę do filozoficznych rozważań na temat procesów myślowych człowieka. W ten sposób postępuje wielu autorów autobiografii, którzy, obudowując codzienne czynności własnymi przemyśleniami, nadają im zupełnie inny wymiar, inne znaczenie, wzbogacając tym samym wartość estetyczną pisanego przez siebie tekstu.

Poruszone dotychczas zagadnienia dotyczące prozy autobiograficznej nie wyczerpują złożoności problemu, nie to również było moim celem. Chciałam jedynie ukazać, jak wiele kwestii dotyczących tego specyficznego gatunku literackiego pozostaje jeszcze do rozstrzygnięcia, wśród nich zaś ta najbardziej zasadnicza: czy literaturę autobiograficzną należy traktować jako mieszaninę prawdy i fikcji, jako gatunek hybrydalny, czy też jako suwerenny, swoisty nurt prozy artystycznej. Wydaje się, że zasadna jest ta druga opinia, gdyż proza autobiograficzna niesie z sobą wiele nowych wartości artystycznych, a jeżeli nawet sięga po chwytły czysto literackie, fikcjonalne, czyni to w celu odmiennym niż klasyczna proza narracyjna.

---

<sup>17</sup> L. Vaculík, *Český snář*, op. cit., s. 93 (przekład autorki).

<sup>18</sup> Ibidem, (przekład autorki).